

Porque las mujeres conformaron nuestra forma de pensar

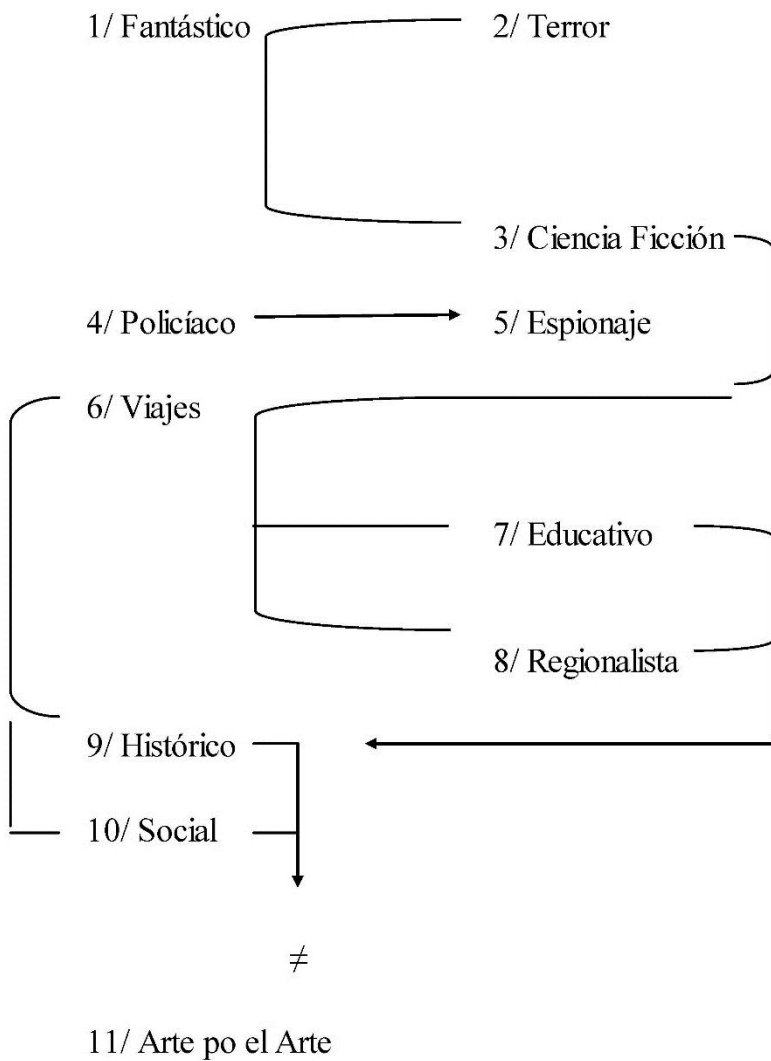
"Las costumbres hacen las leyes, las mujeres hacen las costumbres; las mujeres, pues, hacen las leyes."
(Montesquieu)

1. Pensar los géneros

1.a. Los géneros como objeto literario

En nuestro trabajo *Apparition de nouvelles structures narratives: les genres littéraires du XIXème siècle* (2010) presentamos por primera vez una estructuración organizada de los distintos géneros que aparecen en el siglo XIX y conforman el marco actual de la literatura contemporánea en cuanto a temas se trata.

Remitiendo el lector a este trabajo, dejemos aquí dicho que establecimos esta clasificación según el marco siguiente, que considera los géneros y sus relación derivativa por una parte, y por otra los temas y sus modalidades estilísticas:



1.b. Las mujeres en el arte y la literatura, una figuración transversal

Ahora bien, presentamos en el año 2013, dentro del marco de la Francophonie, en el evento de la Embajada de Francia en el Café literario Kolschitzky de Masaya la conferencia titulada: "*El estatuto objetual de las mujeres en el surrealismo*", tratándose de un estudio de tres mujeres: Simone Kahn, Gala Dalí e Elsa Triollet, musas las tres del movimiento surrealista.

En aquella ponencia, empezamos definiendo así el problema que en aquel entonces nos preocupaba (del cuál reproducimos aquí sólo los tres primeros puntos introductorios de nuestra reflexión):

"Es un hecho de que hay que distinguir, más en el período contemporánea, lo que es la atención a lo femenino y la mujer como persona de género. Es evidente en literatura, donde, desde el siglo XVIII hasta el XX tenemos ilustradas mujeres nobles cuya educación sexual pervierte (Defoe, Prévost, Sade, Restif de la Bretonne, Sade) trabajadora (Sue, Hugo, Zola, Montépin, Mirbeau) o rebelde (Dumas fils, Flaubert, Ibsen, Buñuel), mientras se desarrolla

tempranamente, aparte de los textos escritos por los varones, obras de autoras femeninas (las hermanas Brontë, Jane Austen, Jane West, Louisa May Alcott, la Condesa de Ségur, la baronesa d'Orczy, Beatrix Potter, Colette, Dorothy West, Agatha Christie, Mary Cassatt, Georgia O'Keeffe).

Dentro de esta distinción cabe mencionar parejas marcadas, que se pueden dividir en dos grupos: por un lado los artistas con su Musa: Édouard Manet-Berthe Morisot; Salvador Dalí-Gala-Amanda Lear, versión opuesta a la de Paul Éluouard-Gala-Max Ernst; René Magritte-Georgette; Picasso y sus ocho principales mujeres; del otro, las parejas de autores como los son Percy Bysshe Shelley-Mary Shelley, así como la pareja de los padres de Mary la filósofa feminista Mary Wollstonecraft y el escritor político William Godwin; el conde y la condesa de Ségur; Charles y Mary Lamb; Louis Aragon-Elsa Triolet; Jean-Paul Sartre-Simone de Beauvoir; Sonia y Robert Delaunay; Suzanne Valadon y su hijo Utrillo; o, en menor grado, André Breton-Simone Kahn-Breton-Collinet; los mexicanos pintores Diego Rivera-Frida Kahlo y fotógrafos Edward Weston-Tina Modotti; Ike y Tina Turner.

En el caso particular del surrealismo, en el que se desarrollaron las tres figuras que son Elsa Triolet, Simone Collinet, y Gala Dalí, se nota, de los europeos a Huidobro una fuerte recurrencia, aunque implícita de símbolos femeninos y de elementos sexistas, promovidos sin duda tanto por su afición a las tesis freudianas como por el hecho de que, al limitar el discurso a pensamientos estereotipados (no reflexionados por la mente consciente), se limita también el temario que los impulsa. Citaremos por ejemplos "L'amour sans trêve" de Antonin Artaud ("Ce triangle d'eau qui a soif/ cette route dans écriture/ Madame, et le signe de vos mâtures/ sur cette mer où je me noie"), "Un jour qu'il faisait nuit" (Corps et biens, 1936) de Robert Desnos ("Je la bais d'amour comme tout un chacun.../... Le chasseur revenait carnassière pleine de poissons sur la rive au milieu de la Seine./ Un ver de terre marque le centre du cercle sur la circonférence./ En silence mes yeux prononcèrent un bruyant discours./ Alors nous avançons dans une allée déserte où se pressait la foule./ Quand la marche nous eut bien reposé nous eûmes le courage de nous asseoir puis au réveil nos yeux se fermèrent et l'aube versa sur nous les réservoirs de la nuit./ La pluie nous sécha."), "La seule" (Le contre-ciel, 1936) de René Daumale ("Je connais déjà

ta saveur/ je connais l'odeur de tamain/ maîtresse de la peur,/ maîtresse de la fin./ J'ai touché déjà tes os/ à travers ta chair sans âge/ pétrie d'insectes millénaires/ et de calices de fleurs futures.../ ... Tu as desserré les dents;/ la boule, le feu, l'astre de la gorge, la convulsion folle derrière tes lèvres,/ indéfiniment derrière tes dents, ce mur/ où tant d'autres se cassent la tête,/ et ce que je ne puis dire...", o *"El espejo de agua"* (1916) de Vicente Huidobro (*"Mi espejo, corriente por las noches,/ Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.../ ... Es un estanque verde en la muralla/ Y en medio duerme tu desnudez anclada./ Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,/ Mis ensueños se alejan como barcos./ De pie en la popa siempre me veréis cantando./ Una rosa secreta se hincha en mi pecho/ Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo"*).

Esta definición nos permite recordar, finalmente, la Antología titulada: *Érotisme: Sexe et Sentiments XVIIIème-XIXème siècles* (2010), que realizamos de:

"Une ample et la plus exhaustive possible compilation des récits érotiques qui ont conformé notre vision du genre depuis le XVIIIème siècle, où il se développe notablement, d'abord

en Angleterre, puis en France, générant, indirectement, des questions, parfois philosophiques (Sade), en général sociales (Defoe, Prévost), sur la liberté et le statut de la femme, qui semble en être le centre, comme paradigme des souffrances de l'individu face à la société (Sade, Prévost, Flaubert, Ibsen, Mirbeau)."

Así, el caso de la mujer es, ante todo, aparentemente, en la literatura y el arte contemporánea, como es tradicional, el de la Musa (podríamos agregar, a las tres figuras citadas, la de Victorine Meurent, "*artiste peintre française restée célèbre pour avoir été le modèle le plus fréquemment utilisé par le peintre Édouard Manet*", http://fr.wikipedia.org/wiki/Victorine_Meurent, y, asimismo la de Kiki de Montparnasse, "*muse et amante d'artistes célèbres, mais également chanteuse, danseuse, gérante de cabaret, peintre et actrice de cinéma et anima le quartier du Montparnasse durant l'entre-deux-guerres*", http://fr.wikipedia.org/wiki/Kiki_de_Montparnasse, que llegó a ser el modelo de Man Ray en sus principales obras, en particular en la más famosa de

sus fotografías: *Le violon d'Ingres* de 1924), de la representación, educativa, que encontramos también recurrente, no sólo en la literatura erótica, desde el siglo XVIII, sino también en Greuze y los pintores rococó Boucher o Fragonard (v. el volumen II. *Au passage de la modernité à la contemporanéité* de nuestro libro *La construction du Moi* que: "*Entre Greuze, Chardin, Boucher, Sade, Pigalle, l'art du XVIIIème siècle exprime les nouveaux principes éducatifs et de division entre les degrés de l'Être: du bon sauvage au civilisé, de la femme et l'enfant au bourgeois et au noble*", retomando, entre otros, nuestro artículo sobre "*Greuze*" de *Cultura Logia del Nuevo Amanecer Cultural*, 14/4/2007, p. 10).

1.c. La mujer: un papel más complejo en la historia

1.c.1. Las mujeres y la política de Estado

La historia sin embargo parece otorgarle un papel un poco más complejo a la mujer, en este particular. Al mismo tiempo que, no obstante, lo reafirma.

Pensamos a la importancia y el peso político o, al menos, cortesano y en las opiniones y las modas de las *maîtresses du Roi* como la Pompadour, o de las esposas de un Napoléon, con la figura central de Josefina, pero también de un Rey, con la inevitable Marie Antoinette.

Obviamente, los casos rusos e ingleses son mucho más evocadores, con Catarina II, la Isabel I de Shakespeare, o la Victoria decimonónica, quien, como Hugo dice hablando de sí mismo, nació y murió con el siglo. Ya las mujeres tuvieron papeles importantes desde la antigüedad (Fulvia, las dos Agripina, Zenobia, o la propia Cleopatra) y también en la edad media (Ana Comneno).

La historia inglesa es rica de figuras femininas sobresalientes como Ana Bolena. Francia tiene su

Juana de Arco, la antigua Roma sus Agripinas, madre y hermana de Calígula, así como Bizancio su Ana Comneno, activa estratega y posteriormente historiadora de su época. Claro está que no nos podemos olvidar de la renacentista Lucrecia Borgia.

No podemos tampoco olvidarnos de la famosa imperatriz Cixí, "*que un diplomático francés... defini(ó) como «el único hombre de China»*" (Josep Maria Casals, "*Cixí, de concubina a emperatriç de China*", *Historia - National Geographic*, No 128, 10/2014, p. 13). Sin olvidar "*Las reinas de Asiria*" (Francis Joannés, *in ibid.*, pp. 32-41). Ni la poderosa reina beréber Dahia al-Kahina de Mauritania.

1.c.2. Las mujeres y el espíritu nacional

Por otra parte, se sabe el rol central de las Madres-Patria del III Reich (Claudia Koonz, *Les mères-patrie du IIIe Reich, les femmes et le nazisme*, París, Lieu commun, 1989), culpables, tanto o más que los hombres, de fomentar el nacionalismo racista del nazismo, y de las igualmente sanguinarias "*flagellenses*" de la Revolución francesa (Clarisse

Bader, *La femme française dans les temps modernes*, París, Didier et Cie, 1883, pp. 441-442; et Camille Granier, *La femme criminelle*, París, Doin, 1906, pp. 350-351), de más o menos mismo papel de enardecedoras de las pasiones, a tal punto que se conocen por haber sido extremadamente propensas en mojar sus pañuelos en la sangre de los decapitados.

1.d. La mujer-símbolo

Lo que no resta nada al empeño de la sociedad machista, y irónicamente propiciado por mujeres actuales autoproclamadas liberales, en mantener una imagen fantasiada de la mujer como símbolo objetual de pasión y excitación sexuales.

Así es conocido el implícito referente sadomasoquista en la figura de Emma Peel de la serie británica de los años 1960-1970 *Los Vengadores*, la sexualidad combatiente de las expresamente bellas combatientes ex-policías Jaclyn Smith, Cheryl Ladd y la paradigmática para la época (aunque fue la actriz de menor duración

en la serie) Farrah Fawcett de *Charlie's Angels* (1976-1981).

Sobre una similar ambivalencia de los papeles juegan películas de los años 1980-1990 como *Sea of Love* (1989, Harold Becker), *The Next Karate Kid* (1994, Christopher Cain), última de la serie que introdujo y dio a conocer a Hilary Swank, o la triada taquillera de Michael Douglas: *Fatal Attraction* (1987, Adrian Lyne [también director, el año anterior, de *Nine 1/2 Weeks*]), *Basic Instinct* (1994, Paul Verhoeven [ya introductor de su egerie Sharon Stone en violenta espía en *Total Recall*, 1990, y aficionado al tema de la viuda negra, del cuál había propuesto una anterior versión en *De vierde man*, 1983]) y *Disclosure* (1994, Barry Levinson).

La mujer dominadora es un motivo implícito de un sinfín de videoclips donde hay particular enfoque en la destrucción de carros (símbolo fálico, imagen del hombre, representado por su "poder viril"), o por la sumisión (visual, mientras las letras a menudo tratan del exacto contrario) de los varones a las mujeres, tanto de Shakira como de Paulina Rubio, Ha*Ash, etc.

Paralelamente, el implícito modelo de la Lolita, de la fundadora de Nabokov, que dio nacimiento a dos películas, hasta Alizée y la canción, escrita por Mylène Farmer, y que dio fama a la joven cantante producida por la ya famosa Farmer, pasando por el primer videoclip de Britney Spears después de Disney, y el desnudamiento femenino paulatino, en particular de las ex-estrellas juveniles de Disney (Spears, Christina Aguilera, Miley Cyrus), para marcar un tipo de ritual de pasaje a la edad de cantante sexuadas para público adulto, son *monnaie courante* del sistema de las grandes disqueras.

Asimismo, cantantes (y actrices) que, en sus letras y/o actitudes pretenden a una calidad de feministas declaradas, como Pink, Aguilera, Taylor Swift, Avril Lavigne, Lady Gaga, o Sandra Bullock (especializada en los cambios de apariencias en sus películas, de oruga a mariposa), la cuál ésta se quedó morena, no sólo usan (incluyendo a la latina Shakira) el tinte rubio para corresponder con estándares masculinos supuestos, pero se presentan, bajo pretexto de *burla al modelo impuesto*

pero aún así, en situaciones clásicas de las fantasías más comunes de los varones (como Pink lavando carros medio desnudas en "*Stupid Girls*" o, acompañada de Aguilera, vestida de prostituta de burdel cantando "*Voulez-vous coucher avec moi ce soir*", o como Lavigne en "*Girlfriend*" y "*What the Hell*"). Sin comentar de que todas las cantantes citadas suelen hacer su performances en escena, salvo Swift, cantando con una persistencia en presentarse medio desnudas.

La imagen social de la mujer en la mentalidad colectiva no deja, como bien lo notaron las feministas francesas, con su lema "*Ni pute ni soumise*"

(http://es.wikipedia.org/wiki/Ni_putas_ni_sumisas), al que sustituyéramos el de "Ni virgen ni puta", ya que estos dos modelos opuestos, estos dos márgenes absolutos de la mujer como objeto de intercambio mercantil, es, precisamente, el carácter que define, no sólo en la mentalidad social, sino también en las producciones simbólicas, pensamos a las dos figuras contrapuestas, por un lado de Emma Bovary (*Madame Bovary*) y Marguerite

Gautier (*La dame aux camélias*, *La Traviata*), y por el otro Gatubela y *Barbarella* (1968, Roger Vadim) - con las intermediarias *Casa de Muñecas* y *Un tranvía llamado deseo* -, lo que, precisamente, no es la mujer.

Expliquémosnos de inmediato: la mujer virgen es, de hecho, *la que todavía no ha llegado a ser mujer*, y, como canta Arjona ("*Tu reputación*"), vale más (en sexo, en sentimientos, en amor) la persona que ya experimentó a la que todavía está haciendo *ses griffes*. Por otra parte, la prostituta, tan falsamente alabada como modelo de educación sexual (dentro de los ritos de pasaje de la sociedad machista, donde no se podía ensayar con una mujer no profesional, *porque se la echaría a perder*), del Quijote a *Monsieur Ibrahim et les Fleurs du Coran* (2001, Éric-Emmanuel Schmitt, novela llevada a la pantalla grande en 2003 por François Dupeyron), si bien es mujer, tampoco es *real* en esto que no da ni amor (ternura, cuidado, atención), sino que presta un servicio, salvo que dicho servicio *no puede existir*, ya que ni su cuerpo ni su mente participan jamás del acto ofertado y pagado.

2. Las mujeres y los géneros contemporáneos

Ahora, lo irónico del caso es que, acostumbrándonos a pensar "La Mujer" desde este marco (la virgen, la puta, la madre, "*la puta madre*",...) se obvia algo que, sin embargo, al lector atento y un poco conocedor, o simplemente aficionado, debería parecer muy obvio.

Y aquello es la increíble centralidad del papel femenino, no tanto o sólo en política, sea como *éminence grise* ("*detrás de cada gran hombre hay una gran mujer*" reza, más o menos acertadamente, el dicho popular), sino *en la elaboración de nuestra manera de ver el mundo* (para retomar, parafraseándolo, el título del famoso curso, que sin embargo no trata para nada de las mujeres, dado en la UNAM por José Gaos) *hoy*.

Considerémoslo desde dos perspectivas distintas: la elaboración de los géneros en sí mismos, y la técnica narrativa que esto implica.

2.a. Los géneros y su pertinencia en ellos: una cuestión de lógica

En primera instancia, debemos apuntar, desde ya, que no sólo es suficiente que haya una escritora dentro de un género para que aquello implica una transcendencia del rol femenino en éste.

Sin embargo, del momento que esta figura viene a ser paradigmática (por ser la primera, por ser la más famosa, por ser *reconocida como tal*), entonces, sí, podemos apostar a que el papel que en el género juega la figura femenina, será determinante, por lo mismo que nadie le negará a Poe su fundamental estatuto como eje de los géneros (en su génesis, su formulación [es decir, su manera de ser narrados], y [por ende] su evolución) policiaco y fantástico.

Dicho más claramente aún, y como lo expresa Jorge Luis Borges de Poe, si un autor crea un género literario, al volverse origen del mismo, se torna, asimismo, clave fundamental para entenderlo. Es de sentido común.

2.b. Las mujeres en los distintos géneros

Ya apuntamos de antemano la secuencia y la lista que hemos elaborado de los *nuevos géneros literarios que nacen en la contemporaneidad, y por ende la definen*.

Esto nos absolverá en adelante de especificar cuáles son, su importancia, y nos permitirá de enfocarnos al tema de nuestro análisis: la centralidad en ellos de la figura femenina, tal como acabamos de expresarla en el alinéa anterior.

Por ejemplo, es Madame de Sévigné que, un siglo antes que Saint-Simon (éste con sus *Memorias*), dio sus letras de nobleza al relato biográfico, en este caso al género epistolar en cuanto relato de corte, expresión de las costumbres de una época, y, en una palabra, testimonio histórico.

Consideraremos los géneros por su desarrollo histórico, es decir cronológicamente.

2.b.1. El Fantástico y el terror

Nadie niega que los primeros relatos de este género, y aún más, los más destacados, sean los de Mary Shelley con su *Frankenstein*, y de Anne Radcliffe con sus *Castillos de Udolfo*. En esta última novela está también la raíz, como bien lo entenderá Jane Austen en *La abadía de Northanger*, del género policíaco (o de suspenso). De lo mismo, en *Frankenstein*, también están los orígenes parcial de la ciencia ficción, sea sólo por el contexto de la narración y su personaje central.

Además, por ahí mismo, ambas autoras desarrollan, a su manera, una preocupación racional similar a la del *Fausto*, que, precisamente, nos hace entrar en la contemporaneidad (v. nuestro libro: *La critique de la Religion dans la première version du Faust de Goethe*, 2006) mediante la post-Ilustración, en el caso de ambas autoras.

Además, el género no escapa a la regla general, teniendo como figuras-claves de su desarrollo la *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, antecedentes de la Wilhelmina «Mina» Murray de Harker del *Dracula* (1897) de Bram Stoker,

personaje fuerte que llega, sin embargo, a definirse como la clásica *ingénue troublée* en la película de Francis Ford Coppola (1992), encarnada por Winona Ryder.

2.b.2. El educativo

No sólo se debe reconocer a la Condesa de Ségur el papel principal como creadora del género educativo para niños (será suficiente para comprobarlo decir que *Platero y Yo* de 1914 de Juan Ramón Jiménez se inspira de *Les Mémoires d'un âne* de 1860; a su vez la obra de Ségur está inspirada, como también *Histoire d'un âne et de deux jeunes filles* de 1874 de P.-J. Stahl, de *The Adventures of a Little Donkey* de 1815 de Arabella Argus, v. Isabelle Guillaume, "The Secret Garden de France Hodgson Burnett", *Jardins et intimité dans la littérature européenne: 1750-1920: actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, nota 2 p. 484), sino que, tanto en el siglo XX, con Beatrix Potter y Enid Blyton, tanto como en el génesis de la

literatura de cuentos, que, pasando por Perrault, se amplifica con las Señoras D'Aulnoy, Leprince de Beaumont (autora de *La Bella y la Bestia*) y desemboca en J.K. Rowlings, el género debe en extremo a las mujeres.

Si bien los antecedentes se hallan en varones, Basile, Straparole, y Perrault, las que desarrollaron el género, fueron Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (primera introductora en Francia del relato de *La Bella y la Bestia*), Charlotte-Rose de Caumont La Force, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon ("*nièce de Charles Perrault et l'amie de Madeleine de Scudéry, Marie-Catherine d'Aulnoy et d'Henriette-Julie de Murat. Elle a appartenu au mouvement des Précieuses*", http://fr.wikipedia.org/wiki/Marie-Jeanne_L%27H%C3%A9ritier_de_Villandon), Henriette-Julie de Castelnau de Murat, o, como lo enseña el famoso *Cabinet des fées*, publicado en 1751-1825, Madame Levesque, Madame de Lintot, o Mademoiselle de Lubert, si bien se encuentran al lado de autores masculinos, pero en menor número (Pierre-François Godard de Beauchamps, Charles Duclos, Antoine Hamilton y el chevalier de Mailly).

Es interesante que sean también las mujeres (Rowlings, aunque cuando la saga de Harry Potter tiene vínculos lejanos con la del *Señor de los Anillos*, y más cercanos con el Narnia de C.S. Lewis, amigo cercano de Tolkien), y Stephenie Meyer, con la trilogía de *Crepúsculo* (cuyos vínculos con los vampiros, autobiográficos de adolescencia, http://fr.wikipedia.org/wiki/Entretien_avec_un_vampire#Inspiration, de Anne Rice son evidentes), las que desarrollaron el doble interés actual renovado del público adolescente hacia la *heroic fantasy* y los relatos vampíricos.

Asimismo, Suzanne Collins, con *Los juegos del hambre* (trilogía empezada en 2008), trata de elección adolescente en la carrera de la vida, lo que copiará al año siguiente James Dashner con su propia serie *Maze Runner*, y Veronica Roth en su también trilogía *Divergent* (2011-2013), las tres recientemente llevadas a la pantalla grande.

2.c. El regionalismo

Entre lo educativo y lo nacionalista, como lo mostramos en nuestro libro ya citado sobre los nuevos géneros literarios del siglo XIX, está el regionalismo, del cuál tenemos grandes representantes en nuestra periferie como América Latina, de *Cuentos de barro* (1933) de Salvador Salazar Arrué a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Sin embargo, si en nuestra región expresa la relación implícita pero permanente entre periferie y metrópolis, como acabamos de recordar, su origen proviene de un doble movimiento, en Europa, por un lado la intención didáctica del Estado centralizado de unificar ideológicamente las Naciones nacientes (cuyo máximo ejemplo es el libro *Le Tour de la France par deux enfants*, obligatorio para el "*cours moyen*" durante la III República, por cierto escrito por la señora Augustine Fouillée bajo el pseudónimo de G. Bruno), y por otra la reacción regionalista correspondiente, y sin embargo de similar temática, acerca de la riqueza de cada región, considerada por los autores desde su

carácter autóctono. Vemos así que no hay solución de continuidad con su uso por oposición a la grande urbe en la América Latina actual (debate que, en Nicaragua, contrapuso Darío, con su cosmopolitismo, y los vanguardistas, con su, al menos declarada, intención de regionalización temática).

Ahora bien, como nadie niega a Shelley el ser el punto de partida del género de terror, nadie le niega a George Sand el de ser al origen del género regionalista.

Además, ella cumple con la otra vertiente del papel social de la mujer, ya que, como amante, supo ser la musa de dos grandes genios, uno de la literatura, otro de la música, Musset y Chopin.

2.d. El género policíaco

Numerosos fueron los escritores que se dieron a conocer en el género policíaco o detectivesco, así como de suspenso, creado, como recordamos anteriormente por Poe.

Pero si a cualquier transeúnte se le pidiera, en la calle, nombrar un detective famoso, citaría, sin duda, o el Sherlock Holmes de Conan Doyle, o el Hércules Poirot de Agatha Christie.

No sólo los tres grandes autores del género fueron incontestablemente Doyle con su Holmes, Maurice Leblanc con su Arsenio Lupin, y Agatha Christie, pero además Christie dio nacimiento, entre varios personajes suyos (como *Partners in Crime*), no sólo, como Doyle y Leblanc, a uno, sino que a dos de los personajes, no únicamente paradigmáticos, sino más famosos, del género: el ya citado Poirot, y su contraparte femenina: Miss Marple (que, en las aventuras de Poirot, tiene como parangón a la escritora de relato policíaco [doble entonces de la misma Christie] Mistress Oliver).

Además el mismo género se desarrolló, ahí también, mediante figuras femeninas.

No sólo pensamos a Patricia Highsmith, puesta en escena por el propio Hitchcock, y autora del anti-héroe Mr. Ripley, prefiguración, si se puede decir, en cierta medida, del desalmado Hannibal Lecter de Thomas Harris. O a Daphné Du Maurier, cuyas obras fueron también varias veces llevadas a la pantalla grande por Hitchcock (*Rebecca*, *Los Pájaros*, *La Posada De Jamaica*).

Sino a la creadora de la novela forense con la médica Kay Scarpetta, creada por Patricia Cornwell, al igual que, del lado de esta vez de los autores masculinos (aunque podemos hallar un antecedente del género en *Skin o' My Tooth - His Memoirs, By His Confidential Clerk* de 1928 de la baronesa de Orczy), el género judicial, creado por Erle Stanley Gardner con Perry Mason, abogado de la época *troublée* de la prohibición, ha tenido particular auge con las novelas de John Grisham.

Pero, más importante tal vez, el origen de lo que en nuestro libro *Essais d'iconologie filmique* (2001) y en nuestra columna semanal *Hablemos de Cine* de *El Nuevo Diario* venimos a calificar como el héroe-monstruo (el que se persigue a sí mismo, como en

Angel Heart, 1987, Alan Parker), que se sitúa en la novela de Christie, primera aparición además de Poirot (y otro personaje, que, además de Mistress Oliver, podría ser una contraparte de Miss Marple: Caroline Sheppard), *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926), donde el narrador, y asistente del detective, se revela ser el asesino, tiene, también, antecedentes en una escritora: la Baronesa de Orczy.

Christie, como Hitchcock tiene también en común cierta forma de ponerse en escena, en la recurrente aparición de escritores de misterio dentro de las aventuras de Poirot en particular (*Muerte en las nubes*, *Los elefantes pueden recordar*,...) o en la manera en que el detective acude a los relatos policíacos importantes del género para ayudarse a resolver sus interrogantes (*Los Relojes*). Un dato en esto interesante, es que Agatha Christie, que cita mucha, por ejemplo a Doyle, nunca cita a Orczy, de la que sin embargo retoma Poirot su carácter de "armchair detective" à la Sherlock Holmes, carácter central de *The Old Man in the Corner* (1908), primer del género creado a partir del éxito del personaje

de Doyle, así como *Los Relojes* retoman un motivo de "*The Murder of Miss Pebmarsh*" del segundo volumen de las aventuras del detective de Orczy, titulado *The Case of Miss Elliott* (1905). Se debe saber que los dos últimos volúmenes, éste y *Unravelled Knots* (1925), retoman historias cronológicamente posteriores a las publicadas originalmente a partir de 1901 en *The Royal Magazine*, y que recopilará el primer (segundo por publicación) volumen *The Old Man in the Corner*. Idénticamente, Poirot se presenta como prejubilado desde muy temprano en la obra de Christie, condición tanto del detective de Orczy como del Holmes de *Su último saludo en el escenario* (1917). asimismo también, los casos estudiados, en parte por Holmes, de manera sistemática por el detective de Orczy, y a menudo por Poirot, trascienden el ámbito legal de lo castigable, y por eso suelen escapar a la ley (*Diez negritos, Cinco cerditos,...*).

2.e. Aventura e historia

Si los dos géneros de historia (relatos históricos) y aventura (Kipling, Salgari, Melville, Rider Haggard), a menudo interconectados, fueron del ámbito más específico de los hombres (Defoe, Dumas, Stevenson), participó en ellos también Orczy, con su reconocida *Pimpinela Escarlata* de 1905, arquetipo del personaje forajido y enmascarado que, si bien tiene antecedentes en *Robin Hood* (1883) de Howard Pyle o *Les Habits Noirs* (1863-1875), pudo inspirar al mismo tiempo los del *Zorro* (1919) de Johnston McCulley (noble que defiende los derechos contra un gobierno traidor al pueblo - tema, lo vemos, idéntico al de la Pimpinela -) o *Chéri-Bibi* (1913) de Leroux (autor también de *Rouletabille* y del *Fantasma de la Ópera* de 1910), héroe cuyos orígenes humildes y extraordinaria fuerza recuerdan a Jean Valjean y al Conde de Monte-Cristo (Edmond Dantès) y progenie (Jacques du Touchais) y alter-ego negativo (Maxime du Touchais) lo hacen entrar en esta categoría de nobles enmascarados para salvar la historia.

Es notable que Arsène Lupin de Maurice Leblanc apareció por primera vez contemporáneamente a la Pimpinela Escarlata, en 1905.

2.f. Social y psicológico

2.f.1. Social

Jane Austen es sin duda el primer autor del género social, interesándose por la burguesía rural, mucho antes entonces que un Balzac (sobre la temática burguesa) o un Zola (sobre la clase obrera). Su obra, en su característica, es, además, a mitad de camino entre la descripción de temperamentos, o estudio moral (vertiente trabajada también posterior y explícitamente por Balzac), como revelan sus títulos (*Sentido y Sensibilidad*, *Orgullo y Prejuicio*), propio de la época moderna (siglos XII-XVIII), y la caracterización psicológica de los caracteres (debates morales, circunstancias económicas que predeterminan la situación y la actuación de los personajes como en *La abadía de Northanger* o *Persuasión*, esta última no muy lejana en el tema a *Eugénie Grandet*), propia del

período contemporáneo (siglos XIX-XXI), particularmente en autores, precisamente, realistas como Balzac o Zola.

Podemos así decir, sin equivocarnos que, a como Shelley crea el género fantástico con *Frankenstein*, Austen crea el realista, naturalista y social con sus novelas.

2.f.2. Psicológico

Paralelamente, es en las hermanas Brontë, y más particularmente en *Cumbres Borrascosas* (1847) de Emily, que aparece, tal vez por única vez en la historia de la literatura, y más fuertemente que en Dickens, quien había empezado a publicar algunos años antes (*Oliver Twist*, 1837-1839; *Nicholas Nickleby*, 1838-1839; *La tienda de antigüedades*, 1840-1841; *Barnaby Rudge*, 1841; *A Christmas Carol*, 1843; *Martin Chuzzlewit*, 1843-1844; *Dombey e hijo*, 1846-1848; *David Copperfield*, 1849-1850; y la inicial, aunque más anecdótica en su contenido, pero no menos famosa ni importante en la obra del autor: *Papeles póstumos del Club Pickwick*, 1836-1837), una tensión psicológica perversa, que se adentra en la

mente de un personaje, desde sus razones psicológicas constructivas de identidad (el protagonista huérfano al amor contrariado y la venganza implacable, hasta vencerse a sí mismo: Heathcliff).

Esta entrada en lo más hondo y desdichado, en la soledad del ser no tiene correspondiente ni en las ficciones románticas de Poe, ni en los personajes más positivos de Dickens, ni en las construcciones de cuentos de hadas de salvación por el príncipe extranjero en Sue (notadas por Marx) y su imitación en Hugo.

Asimismo, mientras Austen, genéticamente propiamente dicho (publicándose su obra entre 1811 y 1817), crea el género social, Emily Brontë enfatiza el psicológico, temáticamente.

3. Lógica femenina y literatura

Una vez comprobado lo anterior, cabe preguntarse lo que crea la literatura femenina, aunque ello no pretenda realmente ser un sistema infalible, ya que la mayoría de las autoras escriben como los autores, sin particular dato notable, salvo cierta tendencia a plantear problemas de género (por ej. El supuesto vínculo entre la mujer y la tierra, como en Ellis Peters y Anne Perry; o la, pero aquí más sistemática, identificación entre mujer y fruta en la poesía femenina nicaragüense).

Muchas veces se habla de la lógica femenina, en general desde la perspectiva varonil, para irónicamente mencionar una ausencia de sistematicidad del pensamiento. Sin duda será debido a lo que las mismas psicólogas feministas han notado, mientras en la sociedad se le pide al varón que su palabra valga (razón por la que muchas veces los hombres de las clases pobres son pocos dados a expresarse, prefiriendo ser parcos a hablar demás), a las mujeres no se les pone este tipo de barreras, y al contrario se les incita a expresar

ruidosa y alborotadamente cualquier tipo de emoción.

Sin embargo, en literatura, no parece ocurrir igual.

Si comparamos, aunque el *corpus* sea pequeño, pero nos parece significativo, no habiendo tenido relaciones entre sí las autoras (salvo por la ya mencionada inspiración de Christie en Orzcy), la construcción narrativa en tres autoras: Orzcy, Christie y la cantante francesa Barbara, se hace evidente la sistematicidad de la estructura, es decir la presencia de un esqueleto argumentativo fuerte, repetitivo, en sus obras.

3.a. Barbara

Empezando por el caso tal vez más obvio, las canciones de Barbara, si leemos con atención sus letras, se construyen siempre sobre una secuencia que parte de una primera estrofa cuya organización y contenido se repiten, modificándose poco a poco en el transcurso de la canción.

Experimentemos con algunas de sus canciones, presentadas en columnas:

<p>Ça ne prévient pas quand ça arrive Ça vient de loin Ça c'est promené de rive en rive La gueule en coin Et puis un matin, au réveil C'est presque rien Mais c'est là, ça vous ensommeille Au creux des reins</p>	<p>On peut le mettre en bandoulière Ou comme un bijou à la main Comme une fleur en boutonnière Ou juste à la pointe du sein C'est pas forcément la misère C'est pas Valmy, c'est pas Verdun Mais c'est des larmes aux paupières Au jour qui meurt, au jour qui vient</p>	<p>Qu'on soit de Rome ou d'Amérique Qu'on soit de Londres ou de Pékin Qu'on soit d'Egypte ou bien d'Afrique Ou de la porte Saint-Martin On fait tous la même prière On fait tous le même chemin Qu'il est long lorsqu'il faut le faire Avec son mal au creux des reins</p>	<p>Ils ont beau vouloir nous comprendre Ceux qui nous viennent les mains nues Nous ne voulons plus les entendre On ne peut pas, on n'en peut plus Et tous seuls dans le silence D'une nuit qui n'en finit plus Voilà que soudain on y pense A ceux qui n'en sont pas revenus</p>	<p>Et sans prévenir, ça arrive Ça vient de loin Ça c'est promené de rive en rive Le rire en coin Et puis un matin, au réveil C'est presque rien Mais c'est là, ça vous émerveille Au creux des reins</p>
<p>Le mal de vivre Le mal de vivre Qu'il faut bien vivre</p>	<p>Le mal de vivre Le mal de vivre Qu'il faut bien vivre</p>		<p>Du mal de vivre Leur mal de vivre</p>	<p>La joie de vivre La joie de vivre Oh, viens la vivre</p>

Vaille que vivre	Vaille que vivre		Qu'ils devaient vivre Vaille que vivre	Ta joie de vivre
---------------------	---------------------	--	--	---------------------

Vemos así en "*Le Mal de Vivre*" cómo se modifica el estribillo, a partir de una ausencia del mismo a mitad de la canción.

De la misma manera, la primera estrofa, sobre el "*mal de vivre*", se invierte en la última sobre el placer de vivir, siguiendo la exacta misma progresión, pero positiva en vez de negativa.

El mismo fenómeno, acentuado, se puede referenciar en "*Sans bagages*" en la descripción de cada personaje:

<p>Le jour où tu viendras, le jour où tu viendras, Le jour où tu viendras, ne prends pas tes bagages. Que m'importe, après tout, ce qu'il y aurait dedans, Je te reconnaitrai à lire ton visage. Il y a tant et tant de temps que je t'attends. Tu me tendras les mains, je n'aurai qu'à les prendre Et consoler les voix qui pleurent dans ta voix. Je t'apprivoiserai, les lumières éteintes. Tu n'auras rien à dire, je reconnaitrai bien</p>	<p>Si je venais vers toi, je viendrais sans bagages. Que t'importe, après tout, ce qu'il y aurait dedans. Tu me reconnaîtrais à lire mon visage. Il y a tant et tant de temps que tu m'attends. Je te tendrai les mains, tu n'auras qu'à les prendre Et consoler les voix qui pleurent dans ma voix. Tu m'apprivoiserais, les lumières éteintes. Je n'aurais rien à dire, tu reconnaîtrais bien</p>	<p>Quand viendra ce jour-là, sans passé, sans bagages, Nous partirons ensemble vers un nouveau printemps Qui mêlera nos corps, nos mains et nos visages. Il y a tant et tant de temps que l'on s'attend. A quoi bon se redire les rêves de l'enfance, A quoi bon se redire les illusions perdues? Quand viendra ce jour-là, nous partirons ensemble, A jamais retrouvés, à jamais reconnus.</p>
<p>Le tout petit garçon, le regard solitaire Qui cachait ses chagrins dans les jardins perdus, Qui ne savait jouer qu'aux billes ou à la guerre,</p>	<p>La toute petite fille, aux cheveux en bataille Qui cachait ses chagrins dans les jardins perdus Et qui aimait la pluie et le vent et la paille</p>	<p>Le jour où tu viendras, le jour où tu viendras, Il y a tant et tant de temps que je t'attends...</p>

Qui avait tout donné et n'avait rien reçu.	Et le frais de la nuit et les jeux défendus.	
---	---	--

Idem en "*Drouot*":

Dans les paniers d'osier de la salle des ventes Une gloire déchue des folles années trente Avait mis aux enchères, parmi quelques brocantes Un vieux bijou donné par quel amour d'antan	Comme tous les matins, dans la salle des ventes Bourdonnait une foule, fiévreuse et impatiente Ceux qui, pour quelques sous, rachètent pour les vendre Les trésors fabuleux d'un passé qui n'est plus	Le marteau se leva, dans la salle des ventes Une fois, puis deux fois, alors, dans le silence Elle cria: "Je prends, je rachète tout ça Ce que vous vendez là, c'est mon passé à moi"	Près des paniers d'osier, dans la salle des ventes Une femme pleurait ses folles années trente Et revoyait soudain défiler son passé Défiler son passé, défiler son passé	Hagarde, elle sortit de la salle des ventes Froissant quelques billets, dedans ses main trembles Froissant quelques billets, du bout de ses doigts nus Quelques billets froissés, pour un passé perdu
---	--	--	--	--

Elle était là, figée, superbe et déchirante Ses mains qui se nouaient, se dénouaient tremblantes Des mains belles encore, déformées, les doigts nus Comme sont nus, parfois, les arbres en Novembre	Dans ce vieux lit cassé, en bois de palissandre Que d'ombres enlacées, ont rêvé à s'attendre Les choses ont leurs secrets, les choses ont leurs légendes Mais les choses nous parlent si nous savons entendre	C'était trop tard, déjà, dans la salle des ventes Le marteau retomba sur sa voix suppliante Elle vit s'en aller, parmi quelques brocantes Le dernier souvenir de ses amours d'antan	Car venait de surgir, du fond de sa mémoire Du fond de sa mémoire, un visage oublié Une image chérie, du fond de sa mémoire Son seul amour de femme, son seul amour de femme	Hagarde, elle sortit de la salle des ventes Je la vis s'éloigner, courbée et déchirante De ses amours d'antan, rien ne lui restait plus Pas même ce souvenir, aujourd'hui disparu...
--	---	--	--	--

"Le Soleil Noir":

Pour ne plus, jamais plus, vous parler de la pluie, Plus jamais du ciel lourd, jamais des matins gris,	Légère, si légère, j'allais court vêtue, Je faisais mon affaire du premier venu,	J'ai conjuré le sort, j'ai recherché l'oubli, J'ai refusé la mort, j'ai rejeté l'ennui,	Je ne ramène rien, je suis écartelée, Je vous reviens ce soir, le coeur égatigné,
---	---	---	---

<p>Je suis sortie des brumes et je me suis enfui, Sous des ciels plus légers, pays de paradis, Oh, que j'aurais voulu vous ramener ce soir, Des mers en furie, des musiques barbares, Des chants heureux, des rires qui résonnent bizarres, Et vous feraient le bruit d'un heureux tintamarre, Des coquillages blancs et des cailloux salés, Qui roulent sous les vagues, mille fois ramenés,</p>	<p>Et c'était le repos, l'heure de nonchalance, A bouche que veux-tu, et j'entrais dans la danse, J'ai appris le banjo sur des airs de guitare, J'ai frissonné du dos, j'ai oublié Mozart, Enfin j'allais pouvoir enfin vous revenir, Avec l'oeil alangu, vague de souvenirs, Et j'étais l'ouragan et la rage de vivre, Et j'étais le torrent et la force de vivre, J'ai aimé, j'ai brûlé, rattrapé mon retard, Que la vie était belle et folle mon histoire,</p>	<p>Et j'ai serré les poings pour m'ordonner de croire, Que la vie était belle, fascinant le hasard, Qui me menait ici, ailleurs ou autre part, Où la fleur était rouge, où le sable était blond, Où le bruit de la mer était une chanson, Oui, le bruit de la mer était une chanson,</p>	<p>Car, de les regarder, de les entendre vivre, Avec eux j'ai eu mal, avec aux j'étais ivre, Je ne ramène rien, je reviens solitaire, Du bout de ce voyage au- delà des frontières, Est-il un coin de terre où rien ne se déchire, Et que faut-il donc faire, pouvez-vous me le dire, S'il faut aller plus loin pour effacer vos larmes, Et si je pouvais, seule, faire taire les armes, Je jure que, demain, je</p>
---	---	--	--

Des rouges éclatants, des soleils éclatés, Dont le feu brûlerait d'éternels étés,			reprends l'aventure, Pour que cessent à jamais toutes ces déchirures,
Mais j'ai tout essayé, J'ai fait semblant de croire, Et je reviens de loin, Et mon soleil est noir, Mais j'ai tout essayé, Et vous pouvez me croire, Je reviens fatiguée, Et j'ai le désespoir,	Mais la terre s'est ouverte, Là-bas, quelque part, Mais la terre s'est ouverte, Et le soleil est noir, Des hommes sont murés, Tout là-bas, quelque part, Les hommes sont murés, Et c'est le désespoir,	Mais un enfant est mort, Là-bas, quelque part, Mais un enfant est mort, Et le soleil est noir, J'entends le glas qui sonne, Tout là-bas, quelque part, J'entends le glas sonner, Et c'est le désespoir,	Je veux bien essayer, Et je veux bien y croire, Mais je suis fatiguée, Et mon soleil est noir, Pardon de vous le dire, Mais je reviens ce soir, Le coeur égratigné, Et j'ai le désespoir, Le coeur égratigné, Et j'ai le désespoir...

"Une petite cantate":

<p>Une petite cantate du bout des doigts Obsédante et maladroite monte vers toi Une petite cantate que nous jouions autrefois Seule je la joue maladroite Si mi la ré sol do fa</p>	<p>Mais tu est partie fragile vers l'au-delà Et je reste, malhabile fa sol do fa Je te revois souriante assise à ce piano-là Disant bon je joue, toi chante, Chante chante-la pour moi</p>	<p>Une petite prière la la la la Avec mon cœur pour la faire et mes dix doigts Une petite prière mais sans un signe de croix Quelle offense Dieu le père il me le pardonnera</p>
<p>Cette petite cantate fa sol do fa Etait pas si maladroite quand c'était toi Les notes qu'on fait facile heureuses au bout de tes doigts Moi j'étais la malhabile Si mi la ré sol do fa</p>	<p>Si mi la ré si mi la ré si sol do fa Si mi la ré si mi la ré si sol do fa O mon amie O ma douce O ma si petite à moi Mon Dieu qu'elle est difficile cette cantate sans toi</p>	<p>Si mi la ré si mi la ré si sol do fa Si mi la ré si mi la ré si sol do fa Les anges avec leur trompette la jouerons jouerons pour toi Cette petite cantate que nous jouions autrefois Les anges avec leur trompette la jouerons jouerons pour toi Cette petite cantate qui monte vers toi Cette petite cantate qui monte vers toi</p>
		<p>Si mi la ré si mi la ré si sol do fa</p>

"Pierre":

<p>Il pleut, Il pleut, Sur les jardins alanguis, Sur les roses de la nuit, Il pleut des larmes de pluie, Il pleut, Et j'entends le clapotis, Du bassin qui se remplit, Oh mon Dieu, que c'est joli, La pluie,</p>	<p>Sur la campagne endormie, Le silence et puis un cri, Ce n'est rien, un oiseau de la nuit, Qui fuit, Que c'est beau cette pénombre, Le ciel, le feu et l'ombre, Qui se glisse jusqu'à moi, Sans bruit,</p>
<p>Quand Pierre rentrera, Il faut que je lui dise, Que le toit de la remise, A fui, Il faut qu'il rentre du bois, Car il commence à faire froid, Ici,</p>	<p>Une odeur de foin coupé, Monte de la terre mouillée, Une auto descend l'allée, C'est lui,</p>
<p>Oh, Pierre, Mon Pierre,</p>	<p>Oh, Pierre, Pierre</p>

No tendría sentido seguir experimentando. Nos parece que los ejemplos anteriores muestran cómo Barbara organizaba sus canciones según un modelo repetitivo y secuencial interno de las estrofas.

3.b. Orzcy

En Orzcy, es sin duda la primera novela, epónima, de la serie de *La Pimpinela Escarlata* que marca la fuerte estructura narrativa de esta autora.

Su índice es el siguiente:

"I. Paris: September, 1792

II. Dover: "The Fisherman's Rest"

III. The Refugees

IV. The League of the Scarlet Pimpernel

V. Marguerite

VI. An Exquisite of '92

VII. The Secret Orchard

VIII. The Accredited Agent

IX. The Outrage

X. In the Opera Box

XI. Lord Grenville's Ball

XII. The Scrap of Paper

XIII. Either--or?

XIV. One O'clock Precisley!

XV. Doubt

XVI. Richmond

XVII. Farewell

- XVIII. *The Mysterious Device*
XIX. *The Scarlet Pimpernel*
XX. *The Friend*
XXI. *Suspense*
XXII. *Calais*
XXIII. *Hope*
XXIV. *The Death*
XXV. *The Eagle and the Fox*
XXVI. *The Jew*
XXVII. *On the Track*
XXVIII. *The Pere Blanchard's Hut*
XXIX. *Trapped*
XXX. *The Schooner*
XXXI. *The Escape"*

Y, de hecho, el índice sigue la secuencia en este *huis-clos* teatral (en sentido estricto: unidad de lugar, de tiempo y de acción) en que cada capítulo nos hace entrar en una dimensión más compleja del relato, para hacer una comparación, similar a un plan-secuencia como el utilizado (con fines igualmente narrativos) por Hitchcock (una vez más) en *The Rope*.

Sin pretender, ni mucho menos, a un estudio, ni superficial de la novela de Orzcy, nos interesa destacar cómo el capítulo II introduce el lugar, el tercero los protagonistas, el cuarto la acción (las acciones heroicas de la Pimpinela), el quinto la heroína, el sexto la relación entre los dos personajes principales (el origen de la relación), el séptimo la decepción entre los héroes, el octavo la aparición de su enemigo, el noveno la intriga (intercambio de órdenes de los hombres de la Pimpinela, acusación del hermano de la heroína), el décimo el chantaje del enemigo de y a la heroína, y los siguientes hasta el diecinueve la trama hacia el descubrimiento final de que el Lord aparentemente tonto y decepcionante con el que se había casada la fogosa heroína no era sino la propia y peligrosa Pimpinela.

Dicho de paso, el carácter de la Pimpinela, que esconde detrás de una estupidez orquestada y aparente una mente heroica es el obvio modelo del Archibald del autor francés de novelas policíacas Exbrayat.

3.c. Christie

Ahora bien es de sumo interés que la misma estructura muy cuidadosamente dividida de la novela que encontramos en Orzcy se vuelva a ver en Christie como fenómeno tan recurrente como la derivación de la estrofa en Barbara.

Esta estructura no sólo funciona sustentada en Christie por la recurrencia del recurso a canciones de cuna que le permiten dividir sus relatos en partes (*Diez Negritos*, *Cinco Cerditos*), sino también por la lógica misma de la estructura de la narración.

Debemos precisar que si Christie no da un origen genético explícito en *Los Relojes* de su aficción por las canciones de cuna en sus obras, que es el Rouletabille de Leroux, a diferencia de éste, para quien el estribillo raro, sorprendente o curioso sirve más para adornar el enigma, en Christie la cita del estribillo ilustra la acción (como en *Cinco Cerditos*).

Cinco Cerditos (1942) es sin duda el ejemplo más claro de la lógica de la estructura de la narración en Christie, por la secuencia de

entrevistas de Poirot con los protagonistas del caso, ya antiguo, que le toca resolver: I.1. El abogado defensor; I.2. El fiscal; I.3. El joven procurador; I.4. El procurador viejo; I.5. El superintendente de policía; y después cada uno de los cinco cerditos. Poirot se vanagloria al final de la novela de este procedimiento lógico. Pero éste no es excepcional, ya que los relatos de Christie se definen, como las canciones de Barbara, por la repetición del estudio del caso mediante la interrogación de cada testigo, lo que marca variaciones en el relato, que permiten al detective, y al lector hábil, desentrañar el caso. En *Navidad Trágicas*, es el tiempo cronológico de las vacaciones que marca el desarrollo lógico de la intriga.

En general, la importancia de la organización lógica del relato se expresa en Christie por un elemento recurrente y sencillo: la lista de potenciales testigos y/o culpables, de *Cinco Cerditos* al *huit-clos* de *Diez Negritos*, pasando por *Muerte en las nubes*, *Cita con la Muerte* o *Los elefantes pueden recordar*. De hecho, las novelas de Christie empiezan

siempre con una lista de personajes a manera de guía del lector.

4. Conclusiones

4.a. Generales

Así, mientras por un lado podemos considerar que las mujeres escritoras han creado muchos de los géneros literarios y siguen desarrollándolos (casos de la literatura adolescente, fantástica y policíaca), la forma lógica de la narración, que podemos ver con mayor claridad en los tres ejemplos citados: Orzcy, Christie y Barbara, pero que también es perceptible en Emily Brontë (en *Cumbres Borrascosas*, por ej. cada personaje mata a un perro de forma salvaje, lo que equipara el salvajismo del protagonista con sus víctimas y en cierta medida lo justifica) o Austen (y en esta también por la repetición temática), define no sólo un tipo de escritura femenina referenciable, sino, más generalmente, grandes delineamientos ideológicos y estéticos de los géneros que han abierto autoras, como en el caso del social y psicológico por Austen y Brontë, que tienen

desarrollo en Balza y Zola, pero también en Sand (a nivel de los estudios psicológicos de los personajes).

La férrea organización del relato de Orzcy a Christie corresponde igualmente a dos temáticas que en Christie permanecen desde Austen: el estudio de género (Christie gusta de retratar hombres débiles y mujeres fuertes), y el estudio de caracteres (como en *Los Relojes* o en general cualquier encuesta de Poirot o Miss Marple) dentro de las relaciones de poder (de *Cita con la Muerte* a *Cinco Cerditos* o *Diez Negritos*, y a menudo, como en las dos primeras o en *Navidades Trágicas*, dentro de la relación de género).

Ya lo dijimos, las autoras no sólo crearon muchos géneros, sino que los hacen evolucionar, por ejemplo de Orzcy, Christie y Patricia Highsmith a Nora Roberts, Anne Perry o Patricia Cornwell.

4.b. Políticas

Asimismo, si Barbara es parte de la última época de la canción *réaliste*, después de Piaf, las dos definiéndose como mujeres de negro (Barbara habiendo escrito sus canciones autobiográficas "*Ni Belle Ni Bonne*" y "*La Dame Brune*" en este sentido), marca también el pasaje que ya notamos entre la Musa y la autora.

De hecho, como Piaf, Barbara empezó como intérprete, de Brel, Brassens, para posteriormente adquirir fama como cantautora. Se puede así crear una línea del tiempo de La Goulue a Barbara pasando por Piaf.

De la misma forma, las cantantes actuales que juegan (han jugado o siguen jugando) sobre la sexualidad de su femeneidad como Britney Spears, sin duda, con Madonna, iniciadora del género, Christina Aguilera, Jennifer López, Pink, Gwen Stephanie, Avril Lavigne, Miley Cyrus, o Lady Gaga son las derivaciones, a nivel visual, de las Laura de Petrarca, Beatriz del Dante, o Lolita de Nabokov.

Sin embargo, al mismo tiempo, como lo reivindica Lady Gaga en sus posturas, como en sus clips (como "*Guy*"), sus canciones (como su álbum titulado *Artpop* del 2013) o en su discurso, crean (en particular la propia Lady Gaga) o reasumen posiciones de la moda y del pop art, definiendo tendencias que forman nuestra manera de ser y de ver las cosas. Así fue el caso de Madonna en los años 1980, con su apariencia peculiar, popularizada en la película *Desperately Seeking Susan* (1985, Susan Seidelman).

Así también, como no se puede olvidar el aporte de Germaine Dulac (por ej. en su estudio alrededor de *Arabesques* de 1929, <http://www.youtube.com/watch?v=Sc-ovHWzKxw>) al lado de los grandes cineastas hombres de inicios del siglo XX, hay una corriente de pensamiento que, por y para la mujer, dentro de la sociedad machista, pasa por el cuerpo (v. *Hon* de Niki de Saint Phalle o las obras de Patricia Belli y las artistas centroamericanas contemporáneas), haciendo que son las posturas estéticas (la *coupe à la garçonne*, popularizado por Coco Chanel; la mini-

falda creada por Mary Quant en 1962) y la visualidad femenina (Marilyn Monroe [quien, casualmente, declaraba, dentro de este discurso de lo femenino, no llevar nada más que unas gotas de No 5 de Chanel en la cama], Twiggy, *American Next Top Model*, Dita Von Teese [como, otra ironía circunstancial, compañera del cantante Marilyn Manson, cuyo nombre escénico deriva del de la actriz]) que hacen posible a las mujeres pasar de musas a autoras. De Kikki de Montparnasse (Alice Prin), musa de Man Ray a Colette, por así decir.

Es significativo que la *coupe à la garçonne* de Coco Chanel y de Colette sea también la de Juana de Arco, símbolo de Vichy, de Alice Prin o de Josephine Baker, quien, en la *Revue Nègre*, fue sin lugar a duda, desde París, una de las principales razones del inicio del concepto estadounidense de "Black is beautiful" (http://en.wikipedia.org/wiki/Black_is_beautiful) posterior, de la liberación sexual (con su paño de banano) y racial, aunque, precisamente (según un fenómeno paralelo y similar al que intentamos definir [de la liberación por asunción de los valores

impuestos: del cuerpo como objeto de apropiación por la mujer, cuando es éste el punto de partida de la visión - y comprensión - masculina/s/ sobre/ y de/ ella]), dentro del ambiente racista y prejuiciado de la época.

Es así que otro ámbito de pertinencia e intervención femenina fue, a través de Dolto (más como personalidad que como propagandista), tal vez, y en todos casos, paradigmáticamente, de Simone de Beauvoir, la expresión, desde las sufragistas inglesas, del discurso de la liberación femenina en los años 1960 y más que todo 1970, paralelo a los discursos anticolonialistas y de liberación no occidentales y negros. Así, la pareja Sartre-Beauvoir, él sobre la cuestión de la no occidentalidad, ella sobre la de la mujer, planteaban el mismo dilema: el de ser "*ciudadano de segunda clase*" (para retomar la fórmula de la conocida canción de Nina Simone).